عودة الروح

الذين قرأوا « عودة الروح » على أنها عمل واقعى صرف ، يلقون على مؤلفها كثيرا من الأسئلة :

فى أية قرية من قرى مصر يعمل الفلاحون وكأنهم يتعبدون ، ويتألمون وكأنما يقدمون قربانا لاله ؟

وفى أى بيت من بيوت القاهرة تسكن أسرة مصرية كالتى نجدها فى عودة الروح ؟ متى سمح للبنت المصرية بأن تغازل شباب عائلة بأكملها من الجيران ؟ وكيف يصبر بقية الجيران على هذا ، ولا يثورون ؟

أية أسرة تلك التى لا حياة لها الا فى حجرة بعينها من حجرات البيت ؟ وكيف تسنى لهذه الأسرة القليلة الحركة ، الضيقة الأفق ، أن يشترك أفرادها فى الثورة المصرية وقد كان من هؤلاء من لم يسمع حتى باسم سعد زغلول ؟

ماذا يريد المؤلف من تمجيد الحياة القذرة التى يحياها الفلاح فى الريف ؟ وبأى حق يعرض على قلوبنا أن ترضى

بأن يتقاسم الفلاح وبقرته المسكن والهواء ، ويزاحم رضيعه رضيعها فى الضرع واللبن ؟

ما معنى ذلك الانشغال الصبيانى الذى يبديه محسن ورفاقه بسنية ، وهو انشغال يطول أكثر مما ينبغى ، وينتهى فجأة بانفجار الثورة ؟

وأسئلة أخرى كثيرة ، كلها يجرى على هذا النمط .

والجواب على هذا كله هو أن هذا الذى يحدث ولا يلائم الواقع ، لم يقصد به أن يلائم الواقع فى المحل الأول ، انما أراد به المؤلف أن يجىء تعبيرا عن رؤيا رآها للمجتمع المصرى ، ولأفراد بعينهم من أفراده فى فترة حاسمة من فترات انتقالهم جميعا ، وهى رؤيا فيها الواقع وفيها الحلم ، فيها التصوير المباشر للمجتمع ، وفيها الخيال الصرف ، وفيها الواقع الذى تتحكم فيه فكرة كبيرة ، فتغيره أو تطوره أو تعيد تشكيله ، ليكون للفكرة أقرب مثالا وأكثر تمثيلا .

ولنأخذ مثلا على هذا الواقع الذى يخضع لأفكار سابقة للمؤلف ، ما يجىء فى الجزء الأول من الرواية ، وهو أكثر أجزائها قربا من التصوير المباشر للمجتمع . ان هذا

الجزء تتحكم فيه فكرة كبيرة بارزة يلح عليها المؤلف فى مواضع كثيرة ، ألا وهى فكرة المعيشة المشتركة .

هذه الفكرة تسكن الجزء الأول من الرواية كما تسكن الفكرة الواحدة رأس المجنون أو المتعصب ، فرفاق المنزل رقم ٣٥ شارع سلامة يمرضون معا ، ويصرون على أن يقضوا فترة المرض فى غرفة واحدة ، رغم سخرية الطبيب وتحذيره لهم ، وهم أيضا يحبون جماعة ، ويحبون نفس الفتاة ، فيجرب الواحد بعد الآخر منهم أن يتقرب منها ، حتى اذا فشلوا واحدا اثر الآخر ، عادوا الى معيشتهم الجماعية ويئسوا معا ، وتندلع الثورة ، فيشتركون فيها جماعة أيضا ، ولنفس الأسباب ، ويعملون معا متضامنين ، حتى يقبض عليهم جملة ، ويسجنون فى سجن واحد ، ثم فى غرفة واحدة من مستشفاه ، وتنتهى بهم الرواية كما بدأت جماعة واحدة متماسكة فكرا ومادة .

هذا التصميم الواضح لتحركات ومشاعر الأبطال ، لا ينبع من مجرد ملاحظة الواقع ، بل هو نتيجة واضحة لاخضاع الواقع لفكرة سابقة عند المؤلف ، قرر أن يجعلها مع فكرة خلود روح مصر وتجددها الأساس الفكرى الذى تبنى عليه حوادث الرواية ، وتتشكل وفقه .

وهذه طريقة فى الكتابة لا يجدى معها كثيرا أن نتهمها بعدم الواقعية ، ولا أن نبين فى كثير من الحرص المواضع التى تخرج فيها عن الواقع ، لأن هذه الطريقة لا تدعى أبدا أنها تقدم مجرد الواقع ، بل هى تقدم أفكارا بعينها يؤمن بها كاتبها ويجسدها على شكل يبدو واقعيا فى مظهره ، وان كان فى أساسه أفكارا تنتمى الى الحياة الداخلية للمؤلف .

ولنأخذ مثلا آخر من هذا الجزء الأول « الواقعى » من عودة الروح .. لنأخذ قصة عرض سنية نفسها على الأقارب الثلاثة واحدا اثر الآخر ، ان هذه القصة تبدو لنا ، لأول وهلة ، واقعية ، فى أساسها وروحها ، حتى ان بعضنا ليقبلها على هذا النحو ، ثم يجد فيها كثيرا من المآخذ لأنها لا تطابق الواقع فى ناحية أو أخرى من نواحيها .

ومع هذا فان أية نظرة متفحصة لهذه القصة لتبدى لنا أنها — فى تصميمها المحكم ، وفى تنوع حيلها ، وتوحد تأثيراتها فى الأقارب الثلاثة ، تشبه ما نجده فى الحواديت من مظاهر مماثلة . ان حوادثها تتابع فى آلية واضحة تذكرنا بالآلية التى يحاول بها الناس أن يبلغوا الهدف فى الحكايات

الشعبية فيفشل أولهم وثانيهم ، وينجح الثالث أو الرابع ، أو ما شاءت الحكاية من ترتيب .

فالأقارب الثلاثة يزورون سنية بحجج واهية مختلفة كلها من اختراع الفتاة ، التى تقوم بدور المحرك والمخرج لهذه القصة . ورغم تنوع هذه الحجج ، وتعدد النظرات التى ينظر بها الزوار العاشقون لسنية ، فان زيارة كل منهم للفتاة تنتج فى نفسه أثرا واحدا لا يتغير ، ألا وهو السخط على الحياة الجماعية ، ثم لا يلبث الواحد بعد الآخر أن يكتشف أنه محب فاشل ، فيعود الى حظيرة الجماعة ، وقد تجرد من غرضه الشخصى وتطهر ، وأصبح بهذا مهيئا للاشتراك فى الانفجار العنيف المقبل .

طوال هذه القصة يسجل الذوق الحساس كثيرا من الافتعال ، افتعال يتمثل فى دعوة الفتاة لجيرانها واحدا بعد الآخر لتجربهم كعشاق ، وافتعال للحجج التى تدعوهم بها وخروج عن جو الواقعية فى افتراض أن أسرة مصرية فى حقبة لا تتميز بالتحرر فى علاقة المرأة بالرجال ترضى أو تغض النظر عن جيران شبان يدخلون بيتها ويقابلون فتاة فى سن الزواج ، تتصدى لهم تصديا جنسيا واضحا وتغرى بعضهم ببعض ؛ ولكن هذا كله افتعال لا يهم فى

كثير هذه الطريقة الفكرية فى الكتابة ، لأن ما تحرص عليه هو سلامة الفكرة أولا ثم سلامة الواقع من بعد .

ان من المهم جدا لفكرة توفيق الحكيم أن تتعرف الفتاة الى العشاق وأن ترفضهم واحدا واحدا . حتى تفرغ لمصطفى من بعد ، وحتى يفرغوا هم لأنفسهم فيتطهروا ويتهيأوا للاشتراك فى الثورة .

هذا الاهتمام بالفكرة دون الشكل الذى تأخذه الفكرة هو الذى يدعو توفيق الحكيم الى أن يعطى قصة سنية وعشاقها الثلاثة أبسط الأشكال الفنية ، شكل الحدوتة .

فما أشبه حوادث التعرف الى سنية بمشاهدة الخطبة فى الحواديت حين يتقدم الى خطبة الأميرة الواحد بعد الآخر من الخطاب بطريقة موحدة من حيث الشكل وان كانت تختلف من خاطب الى آخر فيما يخص العرض والحوار . يتقدم الخطاب تباعا الى الأميرة فيرفضون واحدا تلو الآخر حتى يتقدم من وضعت عليه الأميرة العين فتقبله على الفور رغم أنه قد لا يكون أجمل المتقدمين ولا أغناهم ورغم أنه قد يكون غريبا تماما عن بلدة الأميرة ، وهذا الاحتمال الأخير هو ما يحدث فى حالة مصطفى حينما تقبله سنية وتفضله

على أبناء منزلها بعد أن تقع فى غرامة بطريقة مفاجئة غامضة .

ويدعم هذا الشعور لدينا بأن القصة كلها فى بنائها وأشخاصها وتصرفاتها الساذجة المبسطة ما هى الا حدوتة فى ثوب عصرى ، وجود زنوبة التى تمثل فى الحدوتة دور المرأة الشريرة أو روح الشر الخالص التى يسوؤها أن يتوحد الناس فى علاقات غرام أو زواج والتى تسعى الى منع الفارس الجميل مصطفى من أن يتزوج الأميرة لأنها هى نفسها تريد أن تتزوجه .

فهاتان الناحيتان اذن تظهران لنا كيف أن المظهر الواقعى لعودة الروح ان هو الا تعبير غير حر عن أفكار يقصد اليها الكاتب ويخضع لها الواقع ، بل ولا يتردد فى تغييره ليلائم هذه الأفكار ، وهى ظاهرة تزداد وضوحا كلما مضت بنا حوادث الرواية حتى اذا بلغنا جزءها الثانى وجدنا الأفكار تتحكم فى الواقع تحكما تاما ، فالفلاحون فى هذا الجزء ليسوا الفلاحين الذين نعرفهم جميعا بل انهم فى نظرة توفيق الحكيم الصوفية لبلاده وأهلها الحفدة الروحيون لأبناء مصر القديمة ، انحدرت اليهم روح مصر الخالدة ، وسكنت أبدانهم العليلة ، وأقامت منتظرة لحظة

الاندلاع ، اللحظة التى تعود اليهم فيها روح المعبد فيهبون جميعا للعمل المشترك .

الى جوار هذا الواقع المشكل حسب خطة موضوعة نجد فى الجزء الأول من عودة الروح محاولة واضحة ، وان كانت قصيرة منفصلة ، لرفع سنية الى مرتبة الرمز فان محسن ينظر اليها متأملا لأول مرة ويتفرس فى نحرها العاجى الناصع البياض وشعرها القصير البالغ السواد ويتذكر صورة يحبها كثيرا ويطيل اليها النظر وهو سابح فى عالم الأحلام ، صورة امرأة شعرها مقصوص أيضا وأسود لامع كشعر سنية ومستدير كالقمر الأبنوسى تلك هى ازيس .

نقرأ هذا وتتذكر أن ازيس هى التى جمعت أوصال أوزوريس وأعادت الروح اليه ثم منحته من بعد حياة خالدة ، تتذكر كذلك الأسطر التى اختارها توفيق الحكيم من كتاب الموتى ليصور بها هذا الجزء الأول والتى تتحدث عن عودة الروح والخلود ، والتحام الكل فى واحد ، ثم يخطر لنا خاطر : « ترى هل أراد المؤلف أن يجعل لعلاقة سنية بالأقارب الثلاثة معنى آخر غير المعنى الواقعى الظاهر للعيان ؟ أتراه أراد لها أن تقوم بما قامت به ازيس من قبل ،

فتجمع أوصال مصر المتقطعة وتجمعها فى واحد ، تلقى به فى خضم هذه الحياة الجديدة العائدة التى تتمثل فى ثورة مصر ؟ ان هذا ما تفعله سنية فعلا بالأقارب الثلاثة فهم ان كانوا من أجلها ينقسمون ويتفرقون ، فهم لا يلبثون أن يجتمعوا من جديد ، وبسببها أيضا ، فكأنها هى الدافع والمحرك الذى يجذبهم الى المعركة .

وتقوم سنية كذلك بدور آخر أشد من هذا وضوحا واتصالا بالثورة .. انها تمسك بخناق مصطفى ، وتدفع به دفعا الى التماس العمل الحر ، وتسخر منه لأنه يترك أعماله الواسعة فى المحلة ويأتى الى القاهرة بحثا عن وظيفة ، فلم « تكن سنية فتاة من الطراز القديم ، انها تريد أن تهتم بعمل زوجها وأن تدفعه للاهتمام به » .. ومن أجلها .. يترك مصطفى القاهرة .. بل يتركها هى فى سبيل استنقاذ محل تجارته من الأجنبى الذى كان يتوق الى تملكه .

فكأن سنية على هذا المستوى التجريدى تفعل شيئين مختلفين فى وقت واحد ، تدفع فريقا من أبناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك فى الثورة التى تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من أبناء نفس هذه الطبقة الى مقاومة السيطرة الأجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع

مجال العمل أمام الطبقة وتحصل على مكاسب جديدة تبنى لأبنائها مصيرهم الجديد .

سنية اذن هى ازيس ، جمعت أوصال البلاد ، جعلها المؤلف رمزا ومحركا لثورة الطبقة الوسطى التى ينتمى اليها ، وعنوانا لآمالها فى التحرر من الأجنبى ، وقد ربط توفيق الحكيم فى مناسبة أخرى هذا الجانب الرمزى العام فى سنية بالثورة حينما أطلق اسم أوزوريس على الرمز الآخر للثورة ، وهو القائد الزعيم سعد زغلول ، الذى نزل يصلح أرض مصر ، ويعطيها الحياة والنور ، فسجن ونفى ، وقطعت روابطه بالبلاد ، وطرد الى ما وراء البحار .

هذا المعنى الرمزى يرمى اليه توفيق الحكيم بوضوح حين يصدر جزئى الرواية باقتباسين من كتاب الموتى ، وحين يتحدث عن روح المعبد فى الفلاحين ، واندلاع الثورة فى فصل الخصب والنماء ، وتاريخ مصر المتصل عشرة آلاف سنة .

ولكن من حيث أننا نقبل من عودة الروح طريقة اخضاع الواقع للفكرة بوصفها أسلوبا فنيا مقنعا ، نجدنا بازاء هذه المحاولة لاضفاء المعنى الرمزى على حوادث الرواية أقل اقتناعا وحماسة ، لأن الكاتب يلقى فى عمله بالرموز

القاء ، دون أن يعنى بنسجها نسجا فنيا سليما فى صلب العمـل .

وسنعود الى مناقشة هـذه النقطة عند حديثنا عن التكنيك فى الرواية .

— ٢ —

لعل مما يجعل « عودة الروح » عملا باقيا حتى الآن ، وما يمهد لها سبيل البقاء فى المستقبل هو أنها تسجل المجتمع المصرى فى حالة حركة شاملة الى الأمام .. فأهل المدن وأهل القرى فى « عودة الروح » فى حالة تأهب ثورى « ينتهى بانفجار عنيف » .

وأبطال الرواية كلهم يسعون الى تحسين أحوالهم ، وكلهم يتطلع الى أن يحدد لنفسه مستقبلا جديرا بآماله ومواهبه . محسن التلميذ الخجول المنطوى على نفسه ، يمد بصره الى يوم يصبح فيه المعبر عن ضمير الأمة كلها ، ويبدى استعداده للتضحية بالجـاه والثروة فى سبيل أن يسمح له بهذا الشرف .

وعبده يتهيـأ فى نشاط كبير لكى يصبح مهندسا ، ويصدم فى حبه فيحول يأسه الى عمل ، ويتجه بكل طاقاته الى لوحـاته وتصميماته ، وسليم تناله نفس الصـدمة ،

فتكون عاملا مطورا له ، يجعله يعرض عن صديقة له من فتيات الليل ، ويكف عن التفكير فى مفاتن سنية الجسدية .

ثم تعرض له فرصة العمل من أجل الوطن فيلقى بنفسه فى غمار الثورة .

وحنفى ، المدرس الضحوك ، الطيب القلب ، الذى أعلن مرة أنه لا صلة له بالسياسة ، تجتذبه الثورة الكبرى وتجند قواه ، فاذا هو يعود ذات يوم الى منزله ، يفـرك ركبتيه من فرط التعب فقد اشترك فى مظاهرات اليوم وقطع فيها النهار كله سائرا على قدميه .

ومبروك الخادم الخفيف الظل ، الذى يتلقى اهانات أسياده بكثير من الحلم والفكاهة ، ينفرج الستار عن روحه ذات مرة ، فاذا هو فى أعماقه شاب متطلع يخفى آمـاله واحساسه بآدميته وراء انكساره الظاهرى ، ويسمع دفاع عبده عنه ، وتحذيره لزنوبة من أن تحاول فى يوم من الأيام أن تميز فى المعاملة بينه وبين أصحاب البيت ، فيشعر بالخجل ولكن قلبه يمتلىء بأشياء لا يفهمها تدفعه الى اختلاس النظر الى ثياب محسن الجديدة الثمينة ، بينما تلعب أصابعه بأزرار قفطانه القذر الممزق . كذلك يتلقف مبروك ما تقوله له سنية على سبيل المجاملة من أنه يشبه عمدة بلدها وان

كان ينقصه منظاره فيسارع بشراء منظار ليؤكد الشبه ، ويفسح المجال أمام خياله كى يصور له أنه وصل فعلا الى منصب العمدة .

بل ان زنوبة نفسها ، المرأة الأمية الجاهلة ، التى فاتها قطار الزواج ، تتحسر ذات مرة لأنها لا تعرف القراءة والكتابة ، وتعتقد أن كل ما ينقصها لتصبح جديرة بالمستقبل السعيد هو هذه الميزة التى يمتاز بها محسن عليها ، والتى تجعله يقرأ دواوين الشعر فى حين انها لا تعرف مما يقرأ شيئا . انها مشغولة طول الرواية بمستقبلها الذى يتمثل فى العثور على عريس ، وهى تبذل فى سبيل العثور عليه الجهد والمال وتدبر من أجله المؤامرات وتدخل المعارك .

أما سنية ومصطفى فسعيهما للتقدم لا يحتاج الى تحليل — سنية تجد فى مصطفى رمز المستقبل المتفتح فتسعى الى الحصول عليه ، وتدفعه دفعا الى ترك حياة البطالة ، وتحدد له الهدف وترسم الطريق ، فيستجيب لها بسرعة وحماس . وحتى الناس الذين يلقاهم محسن مصادفة فى ديوان القطار المتجه به الى دمنهور يؤكدون هم الآخرون ايمانهم بأنفسهم وبلادهم فيفضلونها على كل ما عداها من بلاد . يحبون فى مصر قيمها الروحية ، وتضامن

سكانها وتعايشهم على الرغم من أوجه الخلاف بين طوائفهم وينعون على أوروبا نفعيتها وقلة تراثها ويفخر الأفندى المتنور بينهم بتاريخ بلاده الممتد ثمانية آلاف سنة ، ويؤكد ان شعبنا الزراعى القديم التاريخ انما هو مصدر الحياة والعرفان .

ومن خلال هذا الذى يدور بين ركاب القطر نلمس الى جوار الفخر روحا واضحا من التحدى لأوروبا ، ورغبة راسخة فى مواجهة حضارتها الطارئة الغازية بحضارة مصر القديمة المتأصلة كما نلمس ثورة واعتدادا بالشعب وحضارته لا تلبث أن تتسرب الى الصغير محسن فتأجج ما فى أعماق نفسه من ثورة ، فاذا ماضيه القريب الذى دفعه الى السخط على الفوارق الاجتماعية بينه ، وهو ابن الأثرياء ، وبين رفاقه فى المدرسة حتى جعله يهرب من العربة التى كانت تنتظره كل يوم عند باب المدرسة ، لتمضى به الى البيت وسط مظاهر الترف ، اذا بماضيه الثائر هذا يلتحم بحاضره المتوفز فيجعله ينظر الى ريف مصر وسكانه وخاصة ضيعة أبيه وسكانها بروح ثائرة لم يعهدها فى نفسه من قبل . واذا به يثور ليس فقط على أمه المعتزة بأصلها التركى المتغطرس ، بل على أبيه أيضا ، ذلك الذى ينكر أصله

الفلاحى ، ويسير فى ذلة وراء زوجته التافهة المتعنتة . الواقع أن توفيق الحكيم ينظر فى « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة الى جوار مصر وشعبها ضد كل أعدائها ؛ ضد الأتراك المتغطرسين . وضد البدو المتعجرفين ، وضد الانجليز ، أحدث الغزاة . يقف توفيق الحكيم هذه الوقفة الصلبة التى تفيض بحب مصر دون قيد ولا شرط فيرى فى نقائص بلاده الظاهرة محاسن لا يمكن انكارها . يذكر المستعمر المتحجر العقل . « بلاك » ان المصريين جهلاء فيجيبه الأثرى الفرنسى (فوكيه) أنهم أعلم من أهل أوربا فيسأله بلاك : ألأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة ؟

فيقول فوكيه فى جد : نعم وبالأخص لأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة .

ذلك ان المصريين الذين يراهم فوكيه ومن خلفه توفيق الحكيم ، ليسوا هؤلاء الفقراء المرضى الجهلة الذى تقتحمهم العين فلا ترى فيهم الا كل ما يغرى بالامتهان . بل هم الورثة الطبيعيون لقوة نفسية هائلة ، استطاعت يوما ما أن تبنى الأهرام وتقدمه للعالم كرمز خالد على روح التضامن التى تجعل من المصريين رجلا واحدا ، اذا ما حزبهم أمر .

واذا كان مصريو هذا الزمان ينامون مع البهائم فى غرفة واحدة ، فليس هذا لأنهم جهلة فقراء ، بل لأنهم ورثوا عن أجدادهم حب الحيوان وتقديسه . ولأنهم فى عمق نظرتهم الى الحياة والأحياء يتبينون الرابطة الأساسية التى تجمع بين الأحياء جميعا ، والتى يرمز لها توفيق الحكيم بصورة شعرية يتزاحم فيها طفل رضيع وعجل صغير على ضرع بقرة فتقدم البقرة لكليهما الغذاء والحنان دون تمييز.

هذه النظرة الصوفية لمصر والمصريين التى لا تبالى بالواقع ولا تتأفف منه لأنها تعتقد أنه مجرد ستار مخادع يخفى وراءه عظمة روحية ونفسية هائلة ، هى التى تسيطر على الجزء الثانى من عودة الروح ، وعلى الرواية بصفة عامة . فتحدد فهم توفيق الحكيم للثورة ، وتفسيره لها وتحدد بالتالى موقف أبطاله من هذه الثورة ، وموعد وطريقة اشتراكهم فيها . والذين رأوا فى عودة الروح جانبها الواقعى فقط .. قد ساءهم كثيرا أن تندلع نيران الثورة فجأة ، وبلا مقدمات أو تحضير ، وساءهم كذلك ان الثورة ليست موجودة بالرواية من أولها الى آخرها وان الأبطال لا يساهمون فى التحضير لها مساهمة خارجية فعالة ، بل يكتفون بالاشتراك فيها حينما تشب نارها . ورد عودة

الروح على هذا — كما نستشفه من ثنايا العمل — هو أن الثورة قد كانت موجودة فى أرواح المصريين جميعا . وانها انما كانت تنتظر اللحظة المواتية لتنفجر .. انهـا موجودة دائما وفى كل الأحوال ، هزل المصريون أم أخذوا بأسباب الجد ، وعملوا من أجلهـا أم تركوا العمـل جانبا . انها موجودة فى أرواحهم كما توجد الحقائق الأزلية فى نفوسنا ، فلا يضيرها فى كثير أن نكون واعين لها أم ذاهلين عنها . ان ثورة مصر التى تنفجر فى الصفحات الأخيرة من عودة الروح هى حصيلة هذه الآلاف من السنين التى هى ماضى مصر . فليس من المعقـول أن تنقضى كل هذه القرون دون أن تترك أثرا فى أحفاد المصريين ، والا لكذب قانون الوراثة الذى يصدق على الجماد .

المصريون اذن على استعداد دائم للقيام بالعظيم من الأفعال ، وروحهم فى حالة ثورة بركانية تنام حينما تفتقد مصر الرمز والزعيم والقائد ، وتصحو حينما تجد هـذا الزعيم . والذى يحدث فى عودة الروح ، هو أن الزعيم يظهر فجأة فتلتف حوله الأرواح فتشتعل وتندلع الثورة ، ليس بفضل جهود بعينها يبذلها فريق من النـاس بل ان

اللحظة المواتية قد حانت على غير انتظار توقع لحظة اتصال الصوفى بالله .

اذ ذاك ، واذ ذاك فقط — يستطيع محسن وأقاربه أن يساهموا فى الثورة وأن يعينوها بالعمل الخارجى من أجلها ، كطبع المنشورات وتوزيعها والانضمام للجمعيات السرية . ولم تكن هذه الجهود كلها لتفيد لو أنها بذلت قبل أن تطير الشرارة السحرية فتشعل النار فى أرواح الناس لدى مقدم الزعيم وظهوره للناس . غاية ما يستطيع محسن ورفاقه أن يفعلوا قبل مقدم اللحظة المواتية هو أن يهيئوا أرواحهم للثورة ، بالتخلص من الفردية ، والوقوف يقظين على أهبة الاستعداد الروحى . ان الثورة عند توفيق الحكيم — كما هى عند المفكر المثالى النظرة — فكرة أولا ثم عمل بعد ذلك .. الفكرة هى التى توحى بالعمل ، ولا يمكن لعمل ما أن يجدى دون أن تسبقه الفكرة .

اذا كان هذا التفسير للثورات وأسباب قيامها ووسائل العمل لها لا يجد منا قبولا اليوم فان هذا لا ينبغى أن يدعونا الى التسرع بالحكم عليه . لقد كان لهذا التفسير وظيفة تاريخية معينة ، وهو قد أدى هذه الوظيفة بنجاح كبير ، فعليه وعلى أمثاله من تفسيرات استندت الطبقة

الوسطى الناهضة فى مصر حينما ثارت فوجدت أمامها واقعا اجتماعيا واقتصاديا بشعا خلفته فى بلادنا قرون متصلة من العسف والغزو والاستعمار ، نشرت على البلاد ظلالا كئيبة يائسة .

لم يكن أمام هذه الطبقة الا أن تنكر أهمية هذا الواقع ودلالته . وذلك بالرجوع الى أمجاد الماضى واستمداد القوة منها ، والتطلع فى الوقت نفسه الى أمجاد قادمة تريد الطبقة الوسطى أن تحققها لنفسها باسم البلاد .

فالنظر الى الماضى كان يصحبه فى نفس الوقت تطلع الى المستقبل . وهذه الظاهرة المزدوجة تعكسها عودة الروح بأمانة ، فترى الأثرى الفرنسى ، وهو المتحدث باسم توفيق الحكيم الكاتب والفنان والوطنى ، لا يكتفى بأن يمجد حضارة مصر الزراعية بل هو يتطلع أيضا الى مستوى صناعى يثبت فيه المصريون انهم نفس الشعب العجيب ، الذى صنع عجائب الماضى . أى ان عودة الروح لا تقدس الماضى وتدعو الى العودة اليه بل تلجأ اليه لتدعيم الحاضر والتهيئة للمستقبل — انها تريد أن تضمن للأمة المصرية تراثا حافلا متصلا يعرف الماضى ويعتز به ، ولكنه فى نفس

الوقت يتطلع الى مستقبل مشرق تبنيه سواعد ورثت حكمة الماضى فثارت على الحاضر وما يمثله من موات .

لهذا تعتبر عودة الروح عملا تقدميا فى مضمونه واتجاهه العام ، رغم نظرته الصوفية للأحداث ، ورغم اسقاطه لأهمية العمل المادى للتحضير للثورات وتفجيرها ، ورغم نظرته البطولية الفردية للتاريخ ، تلك النظرة التى تجعل مقدرات الأمم رهنا بظهور البطل الفرد ، بدلا من أن ترى فى ظهور القائد والزعيم — تعبيرا عن ثورة الأمة وليس سببا من أسباب قيامها ..

— ٣ —

فى التكنيك

اذا كان الواقع فى عودة الروح يخضع للأفكار ويتشكل وفقها فأولى أن تخضع لها الصنعة أيضا بما تستخدمه من حيل فنية . وهذا فى الحقيقة هو ما يحدث فى الرواية ، فان الأفكار تحدد الاطار العام لعودة الروح ، وتمدها بالحيل الفنية الرئيسية وتفرض عليها المحاسن والمساوىء على حد سواء .

ولنأخذ مثلا على دور الأفكار فى تحديد شكل الحيل

الفنية فى الرواية ، النقاش الذى نجده فى الجزء الثانى من « عودة الروح » بين مهندس الرى الانجليزى « بلاك » والعالم الأثرى الفرنسى « فوكيه » . ان هذا النقاش يلعب دورا حيويا فى الرواية ، فهو الذى يعطيها بعدها الثالث أى العمق ، وهو الذى يجمع فى فكرة واحدة (فكرة روح المعبد الخالدة المتجددة) كل ما يجهد المؤلف قبل ذلك فى تبيانه لنا من جماعية الحياة المصرية ، ورسوخ أسسها على الألم والعمل .

لهذا يختفى توفيق الحكيم احتفاء كبيرا بهذا النقاش بين ممثلى فكرته الكبرى ونقيضها فنراه يجعل هذا النقاش قمة من قمم الأحداث الفكرية فى الرواية ، ونراه — من أجل هذا النقاش نفسه — يقطع خيط السرد على المستوى الواقعى فيلقى بمحسن وقصة غرامه ، وقلقه وجهود أسرته فى سبيل ارضاء الضيفين الى خلفية الصورة ، ويختار لحظة هدوء فى الطبيعة والكائنات ليجعل من « فوكيه » ساحرا ماهرا يلقى بترانيم ايمانه بمصر والمصريين على مسامعنا ، فاذا هذه المسامع تطرب لما يقال ، واذا الابصار تخشع للترنيمة الساحرة واذا نحن نكاد نبصر بأعيننا ما يقال لنا

هو الروح الخالد المتجدد — روح المعبد .

والشكل الفنى الذى يعطيه المؤلف لهذه الفكرة هو شكل المحاورات الأفلاطونية فيستخدمه توفيق الحكيم كما استخدمه برنارد شو من قبل فى مسرحيته : « الانسان والسوبرمان » استخداما دراميا ، أى استخداما ديناميا محركا ، يؤثر فى الحوادث — الفكرية والمادية — ويدفع بها الى الأمام فالأفكار التى تتردد خلال هذه المحاورة الأفلاطونية ليست مجرد أفكار تلقى دون أن يكون لها وظيفة فنية ، بل هى أفكار حية محركة توشك أن تكون — الى جوار أبطال القصة المعروفين — أبطالا أخرى ، بل انها — لو دققنا النظر — أبطال مستخفية فعلا — تفوق من تراهم من الناس فى أنها تؤثر فى الناس وتوجههم وترسم لهم الطريق . أليست أفكار العمل المشترك ، والألم المشترك ، والاجتماع عند الرمز ، والمعيشة المشتركة هى ابطال « عودة الروح » على المستوى الفكرى ، كما أن محسن وسنية ومصطفى وبقية الأشخاص هم الأبطال على المستوى المادى ؟ .. أو ليس الصف الأول من الأبطال هو الذى يحرك ويوجه الصف الثانى ؟

والذين قرأوا مسرحية شو يعلمون أن منظر الجحيم ، وهو الذى تدور فيه المحاورة الأفلاطونية ، يقوم بدور فنى هـام فى المسرحية ، يؤديه عن طريق تقارع الأفكار بين السـوبرمان « جون تانر » وبين الشيطان وحبيبة تانر « أنا » ، والتمثال الذى يمثل أباها . وهذا الدور هـو اثبات أن الحالم المثالى جون تانر سينتصر فى يوم ما ، قرب اليوم أو بعد ، رغم انه مقدر له الهزيمة فى الواقع . ان الحالم سينتصر فى أحلامه وان هزمه الواقع وأزرى به .

والحوار الأفلاطونى فى عودة الروح يؤدى دورا فنيا يقرب كثيرا من هذا الدور ، فهو يثبت ان مصر — فى رؤيا يراها لها كل من « فوكيه » وتوفيق الحكيم — لابد منتصرة وان هزمها الواقع مؤقتا ، وأظهرها بهذا المظهـر المزرى الذى يشغل « بلاك » ويعمى بصيرته فلا يرى فى مصر الاه . كلا الحوارين جـزء لا يتجزأ من العمل الفنى لأن الأفكار الكثيرة التى تجرى خلاله فى ذات الوقت تعميق للواقع ، وتعليق عليه ، ومحاولة لتغييره .

كل ما هنالك من فرق بين العملين ان رؤيا « جـون تانر » و « شو » مقدر لها أن تنتظر بعض الوقت حتى

تتحقق أما رؤيا « فوكيه وتوفيق الحكيم » فان الثـورة لا تلبث أن تجعلها واقعا ملموسا .

هذا اذن مثل من أمثلة الأفكار اذ تتدخل فى « عودة الروح » فتملى على مؤلفها الشـكل الفنى الذى تريده لنفسها ، وهو مثل يوضح النواحى الطيبة — المفيدة فنيا — لهذا التدخل ، ولكن الأفكار لا تتدخل فى عودة الروح تدخلا مفيدا على الدوام فهناك حالتان — على الأقل — تتمرد فيهما هذه الأفكار ، وتخرج عن القياد الفنى الصحيح وترفض أن تأخذ لنفسها شكلا فنيا يمكن الاعتراف به . وأوضح هاتين الحالتين يتمثل فى تلك القصص الكثيرة التى يتذكرها محسن وهو يقف بين يدى حبيبته سنية .. قصص الأفراح التى ذهب اليهـا ذلك الصـغير فى رفقة المطربة «شخلع» . هذه القصص لا صلة عضوية لها بالتيار الرئيسى لقصة الرواية ، بل هى استطراد واضح يهدف — أكثر ما يهدف — الى تسجيل ذكريات عزيزة على المؤلف ، وعزيزة علينا نحن أيضا من حيث انها تحكى عن فترة بعينها من تاريخ عاداتنا الشعبية وأفراحنا ، ولكن القيمة الفنيـة لهذه الذكريات ضـئيلة ووجودها فى الرواية على هـذه الصورة ضار بهذه الأخيرة ، لأنه يقطع خيط السرد دون

أن يعوض الرواية عن هذا الانقطاع شيئا ، مثلما يحدث فى حالة الحوار الأفلاطونى الذى سبقت الاشارة اليه .

على أنه ينبغى أن أوضح ان الاعتراض على وجود ذكريات محسن عن الأفراح هو اعتراض تكنيكى صرف ، وليس اعتراضا على المادة ذاتها ، لأن هذه المادة ، من حيث هى مادة ، تصلح تماما لأن تكون جزءا حيويا من القصة ، فهى تلقى أضواء على نواح من حياة محسن وشخصيته لم نكن نعرفها من قبل ، وهى تظهره بمظهر المحب المبكر ، والشخص الخيالى ، والفنان الغارق فى الفن منذ سنيه المبكرة ، انما الاعتراض منصب على أن ذكريات محسن تلقى فى الرواية القاء ، دون أن تضمها صيغة فنية يمكن ادخالها فى الشكل العالم للرواية . انها مادة خام غير مشكلة وغير متمثلة وهى لهذا تعتبر عيبا واضحا فى بناء الرواية .

أما الأفكار التى أكرهت يد المؤلف على ايراد هـذه الذكريات فلعلها أن تكون — الى جوار تسجيل سيرة محسن العاطفية — الرغبة فى التعرف على أحوال الشعب الاجتماعية وتسجيل هذه الأحوال فى ذلك المزيج من الحب والتفكه الذى نجده فى كتابات البورجوازيين الأحـرار عن الشعب . وهذه الرغبة نفسها هى التى تلهم أجزاء أخرى

من الرواية يمد فيها المؤلف يده الى أقصى ما يمكن ان ليلتقى بالشعب وأسلوب حياته . ومن أمثلة هـذه الأجزاء الوصف التفصيلى لرحلة زنوبة — عن طريق سوارس — الى الأحياء الشعبية بالقاهرة ، وهى الرحـلة التى تنتهى بوصف ما يجرى فى بيت الشيخ الساحر من دجل وخرافة . هذا الوصف التفصيلى لبعض مظاهر حياة الشعب نحس بوضوح ان الرغبة فى تسجيله أقوى بكثير من الحاجة الفنية اليه .

وهناك حالة أخرى من حالات الاستطراد فى الرواية تقف بين بين من الحـالتين السابقتين فلا الى هـذه تنتسب ولا الى تلك . وأعنى بها قصة الأميرالاى السابق والد سنية ، التى روى فيها مغامراته فى السودان . وهى قصة تبدو لأول وهلة نوعا من التزيد لا مبرر فنيا له .

على أننى أعتقد أنه من الممكن تبين وظيفة فنية معينة لهذه القصة اذا تذكرنا أن أحد الأهداف الفنية الواضحة لعودة الروح هو رسم لوحة فنية كبرى للطبقة الوسطى فى مصر تضم آلامها وآمالها وتطلعاتها الى المستقبل . ومما لا ريب فيه أن هذه الطبقة كانت اذ ذاك تحلم بأن تمد نفوذها الى خارج الحدود . ولهذا فان قصة الأميرالاى

الطبيب تدخل بطريقة معقولة فى صلب هذا الهدف الفنى ، ومن الممكن — على هذا الأساس — اعتبارها دعامة من دعامات البناء بدلا من أن تكون عيبا فنيا فيه .

* * *

ننتقل بعد هذا الى المحاولة التى يقوم بها توفيق الحكيم فى عودة الروح لاضفاء المعنى الرمزى على حوادثها والتى يختار لها من تاريخنا القديم رمزى ايزيس وأزوريس .

وأول ما نلاحظه على هذه المحاولة انها فى الجزء الأول من الرواية تأخذ طابعا عارضا غير راسخ القدم ، حتى اننا ليستبد بنا الظن بأن فكرة المعنى الرمزى للرواية ، لم تطرأ لتوفيق الحكيم الا بعد أن أخذ يكتب الجزء الثانى من الرواية ، فوجد نفسه ميالا اليها ثم تواقا لها ، ثم اذا هى تستبد به واذا هو ينظر فيما كتبه فى الجزء الأول من « عودة الروح » ليجعل له هو الآخر معنى رمزيا يساوق المعنى الرمزى فى الجزء الثانى فكان أن نظر محسن الى سنية نظرة سريعة فاذا هى تستوى أمامه ايزيس الخالدة التى طالما حلم بها وهو يستمع الى دروس التاريخ .

على الأقل هذا هو التفسير الوحيد الذى وجدته لظاهرة نلمسها بوضوح فى الرواية ، وهى عمق مجرى

المحاولة الرمزية ، وطوله فى الجزء الثانى ، وضحالة هذا المجرى وقصره المفرط فى الجزء الأول . وهذا التفاوت ، فى حد ذاته ، هو أحد الأسباب التى تظل من أجله محاولة الرمزية فى عودة الروح مجرد محاولة فلا تتقدم بعد هذا كثيرا .

وهناك سبب آخر الى جوار هذا وهو أن رمزى ايزيس وأوزوريس قد اختيرا اختيارا يسميه النقد الأدبى «تعسفيا» ويعنى النقد بهذا أن الصلة بين معنى الرمز وبين الشخص الذى يمثله فى عالم الواقع غير قوية أو غير موجودة أصلا .

وهذا ينطبق على كل من سنية وسعد زغلول ، فالصلة بين ما تفعله سنية وما تفعله ايزيس غير واضحة الى حد انه من الممكن القول بأنها غير موجودة . اننا نجهد أنفسنا اجهادا شديدا حتى تتبين صلة ما ، فاذا ظننا أننا وجدناها قلنا : لابد ان المؤلف يريد بضم كل من ايزيس وسنية فى معنى واحد ان سنية تعمل على توحيد العشاق الثلاثة للعمل من أجل مصر ، كما وحدت ايزيس أوصال أوزوريس وردت اليه الحياة لكى يعمل من أجل مصر . نقول هذا ، ولا سند واضحا لدينا مما نجده فى الرواية من أحداث أو أفعال . نقوله ونحن نحس انه مجرد معنى مهموس لم يتح

المؤلف لروايته أن ترسى أسسه وتبينه بناء قويا راسخا فى صلب الرواية ، ولو أنه فعل لكان لزاما عليه أن يغير فى شخصية سنية ، فيجعلها تتنازل عن كثير من عبثها ، ويحملها على أن تعمل فعـلا على التوحيد بين عشاقها الثـلاثة ، ولا يكتفى بأن يكون هذا التوحيد فى النطاق الفـكرى التجريدى فقط .

أما فى حالة سعد زغلول ، فان اختيار رمز أوزوريس وصفا فنيا لما يقوم به من أفعال يعتبر اختيارا أكثر توفيقا من سابقه لسببين : الأول ان الاختيار هنا قد صاحبه تمهيد فنى واضح ، فثم حديث طويل عن روح مصر الخالدة ، وروح المعبد ، وتاريخنا الطويل الممتد ، وهنـاك النظرة الصوفية لبلادنا التى ترى أن مصر حية دائما ، وان بدا التراخى على ظاهرها . وهناك أخيرا فكرة الرمز أو الزعيم أو القائد الذى يقيم الفلاحون فى القرى كلها فى انتظار مقدمه . وهى فكرة تدعمها أفكار أخرى تشبهها ، وان كانت أقل منها فى القيمة ، أفكار مثل المحصول وما يرمز اليه من عمل مشترك ، وبراد الشاى وما يعنيه من عبادة ، والعمل فى الحقل وما يجلبه من لذة وألم جماعيين . وهى أفكار تصب كلها فى الفـكرة الأكبـر والأهم ، فكرة الزعيم

أو القائد . فاذا جاء المؤلف بعد هذا وقال لنا ان الزعيم أو القائد قد ظهر فعلا ، وانه الزعيم سعد زغلول ، وجدنا أنفسنا أكثر ترحيبا برمزه هذا منا بايزيس التى يفاجئنا المؤلف مفاجأة ملموسة بوجودها فى سنية .

أما السبب الثانى الذى من أجله لا نعترض على اختيار أوزوريس رمزا لسعد زغلول ، فهو ان المؤلف كان حكيما اذ جعل سعد شخصية نائية عنا لا تظهر قط على مسرح الأحداث ، بل ولا يذكر اسمها أبدا ، مما أتاح للرمز فرصتين أخريين للنجاح . الفرصة الأولى انه — بهذا — قد اكتسب صفتى التجريد والبعد اللازمتين لكل رمز حتى يتمتع ببعض أسباب قدرته على الاقناع . والفرصة الثانية أن عدم اظهار سعد زغلول بوصفه كائنا حقيقيا ، علـى مسرح الرواية قد جنبه ذلك التناقض بين معنى الرمز ومعنى الكائن البشرى الذى يمثله الرمز والذى وجدناه فى حالة سنية . أى أن عدم ظهور سعد زغلول قد حماه من أن تتناقض أفعاله مع معنى الرمز ، مما كان جديرا بأن يسىء اليه والى الرمز معا .

فى « زهرة العمر » يقول توفيق الحكيم مخاطبا صديقه أندريه :

« انى اذ أرفع بصرى الى الحياة الخارجية وأنسى نفسى الداخلية ، يعود الى الصفاء ويشرق وجهى بروح الفكاهة والمرح . انى أستطيع أن أكون أكثر الناس مرحا ودعابة وضحكا » .

والذين قرؤا « عودة الروح » قراءة تدقيق يعلمون مدى صدق كل كلمة من كلمات هذه العبارة ، فان فى الرواية من الفكاهة الصافية ، والفكاهة المفكرة ، والفكاهة الهازلة ، ما لا نجد له نظيرا قط فى أدبنا الحديث الا فى كتاب آخر من كتب توفيق الحكيم وهو : « يوميات نائب فى الأرياف » .

والفكاهة فى « عودة الروح » لها أهداف شتى وأشكال فنية متفاوتة ، سأعرض لها حالا ، ولكنها دائما ، ومهما تنوعت أهدافها واختلفت عندها الأشكال ، معتمدة فى وجودها اعتمادا تاما على حالة الكاتب الشعورية . فاذا كان المجال مجال انشغال بفكرة ما تملك على الكاتب عقله

وروحه — فلا مكان للفكاهة اذ ذاك أمام توفيق الحكيم بل هو ينصرف انصرافا يوشك أن يكون تاما عن هذا النبع الرقراق فى روحه ، أما اذا رفع بصره الى الحياة الخارجية ونسى حياته ، فى داخل الذات ، فانه يصبح — كما يقول هو نفسه — أكثر الناس مرحا ودعابة وضحكا . اذ ذاك ينظر توفيق الحكيم الى المجتمع تلك النظرة التى تفيض بالحب والعطف ، وتتألق بالضحكات والتعليقات وتزخر بنشاط فكاهى عفريتى ، يكاد من فرط خفة روحه أن يطير .

تلك الروح الخفيفة الجذلى نجدها فى أنقى صورها فى الجزء الأول من الرواية ، حيث الكاتب منطلق وراء الفكاهة انطلاقا حرا لا تعطله فكرة كبيرة ، ولا يوقف تياره تأمل فلسفى أو مقارنات رمزية أو جدليات تبحث عن الحقيقة فى آبار التاريخ السحيقة .

والفكاهة فى هذا الجزء الأول من عودة الروح تأخذ أشكالا فنية عدة ، فهى تارة فكاهة صافية يحركها هدف اجتماعى أو فكرى معين ، وهذا اللون يقدم أحسن نماذجه « حنفى » المدرس الطيب القلب الصافى الروح الذى خلص من الغرض وأصبح هم حياته أن يعمل ويأكل ويضحك

ويعيش فى وفاق مع الناس ، ولعل من أحسن ما يقــدمه حنفى فى هذا السبيل ، ذلك الموقف الذى يصر فيه على أن ينتهى من تصحيح كراساته ، بينما رفاقه يتضورون جوعا فى انتظاره ويصرخون ويهددون فلا يجد ما يهدىء به من روعهم سوى الغناء على طريقة عبده الحامولى وصالح عبد الحى ، « باقى على التصحيح دفتر وكراسة ، يا سيدى دفتر وكراسة ، يا سيدى كراسة » .

ومن أمثلة هذه الفكاهة الصافية الموقف الذى ينفد فيه صبر « عبده » على مغالطات زنوبة وسرقاتها الصغيرة ، فيمسك بورك الأوزة الهادىء فى طبقه ، ثم فجأة وفى سرعة كسرعة الحدأة ينقض على ذلك الورك فيحمله بأصبعيه ، ويذهب به الى النافذة فيلقى به فى الشارع دون أن يلفظ حرفا واحدا .

فى هذين المثلين ، تنبع الفكاهة من طبيعة شخصية كل من « حنفى » و « عبده » مع فارق واضح ، هو أن الفكاهة عند حنفى واضحة مقصودة ، تتم بعلم من حنفى وترحيب أما فى حالة عبده فهى فكاهة غير مقصودة ينتجها فى هذا الموقف كما فى غيره من المواقف اصطدام عبده الحاد الطبع ، النافد الصبر بالشخصيات الأخرى التى تتفاوت فى الطباع بين

برود وعدم معقولية « زنوبة » . وصفاقة « سليم » ومرونة « حنفى » الفائقة التى لا يمكن معها الدخول فى عراك . ان هذه الشخصيات تصطدم بعبده ، أو يصطدم بها هــو ، فتحمله حملا على اتيان أفعال نضحك لها دون أن يكون فى تدبير عبده أن يضحكنا .

هذا اللون من الفكاهة نستطيع أن نميزه من فكاهة « حنفى » فنقول انه فكاهة مفارقات .. أى الفكاهة التى تنتج تلقائيا من عمليات اصطدام أو مقارنة أو تفاوت بين مواقف ووجهات نظر مختلفة ، على النحو الذى يحدث من اصطدام بين وجهتى نظـر زنوبة وعبده .. هى تريد أن تدلس فتطبخ على ورك الأوزة عدة مرات ، وهو يريد أن يأكل ولا رغبة لديه فى أن تصرفه شفاعة أو فكاهة أو اقناع عن هذا الهدف الواضح المباشر .

وشبيه بهذا اللون التلقائى من الفكاهة ما نجده فى موقف « سليم » من سيدة بور سعيد التى استبد به الشوق الى مغازلتها فارتدى ملابسه الرسمية وذهب الى بيتها يريد أن يدخله بحجة التفتيش . هنا أيضا تنتج الفكاهة بنفس الطريقة التى سبقت الاشارة اليها .. تصطدم رغبـة سليم المتحرقة فى التودد الى السيدة ، بالواقع البارد الذى

يمثله العرف والقانون وعفة السيدة ، فيلجأ سليم الى هذه الحيلة الساذجة لتحقيق رغبته والمحافظة على القانون فى وقت واحد . وهى حيلة تجعلنا نضحك منه دون أن يكون فى حسبان سليم أن يضحكنا بالطبع .

غير أنه من الممكن أن نلحق بهذا الموقف الفكاهى هدفا اجتماعيا معينا ، وهو نقد استغلال السلطة فى تحقيق المآرب الشخصية . نستطيع أن نفعل هذا على أساس ما نجده فى الرواية ، وليس من قبيل التخريج ، فان هذه السقطة التى ينزلق اليها سليم يستخدمها باقى الشخصيات فى السخرية منه ، والتقليل من شأنه ، والتنديد باستعداده الدائم لتغليب مصالحه الشخصية ورغباته على كل اعتبار آخر مهما كبر ، وهذا كله يشكل نقدا اجتماعيا واضحا لسلوك اجتماعى شائن .

* * *

على أن استخدام الفكاهة فى النقد الاجتماعى بمعناه المتعارف عليه لا يتم بأوضح صورة الا فى الجزء الثانى من عودة الروح . وذلك حينما تقوم والدة محسن الانتهازية المستبدة باستعداداتها ، المحمومة لارضاء ضيفيها الأجنبيين « بلاك » و « فوكيه » فتولم لهما الوليمة ، وتجند لها

كل قوى خدمها ، وتنفق جزءا كبيرا من ايراد زوجها وتتحمل هى جهدا عصبيا كبيرا فى سبيل أن يسعد الضيفان فيتقرر بذلك مصير زوجها عند الحكام .

هنا نأخذ الفكاهة شكلا فنيا راقيا ، هو شكل الموقف المسرحى ، بما فيه من اصطدام مركب بين الشخصيات ، فثم اصطدام بين رغبات الزوج ورغبات الزوجة ، وثم اصطدام آخر بين رغبات الضيفين وامكانيات صاحبى البيت . وهناك تناقض ثالث بين رغبات الزوجة وامكانيات ناظر العزبة والفلاحين الفقراء .

ومن خلال هذه الاصطدامات المتتالية ، يرسم توفيق الحكيم صورة فنية رائعة للعلاقات الاجتماعية فى الريف ، ويكشف عن طبائع كل من طبقة الملاك والفلاحين الأجراء ، ويوجه نقدا اجتماعيا مرا لتفاهة الطبقة الأولى وتهالكها على السلطان والمال ، ويوضح تماسك الطبقة الثانية وتساندها ، ورضاها بحياتها البسيطة الهانئة . وفى نفس الوقت يقارن المؤلف مقارنة غير مباشرة ، وان كانت فعالة ومقصودة ، بين تهالك والدة محسن وتفاهتها واحتقارها للفلاحين ، والمصريين عامة ، وبين ايمان « فوكيه » القوى

الراسخ بمصر والمصريين ، وشدة وثوقه فى مستقبلهم ، وتمجيده لهذا المستقبل ولموقف المصريين العاطر .

كل هذا يفعله توفيق الحكيم عن طريق الموقف الدرامى الفكاهى ، حتى اننا يمكننا أن نعتبر مشـهد الوليمة فى الرواية مسرحية من فصل واحـد تبدأ بالاسـتعدادات المحمومة وتصل الى مرحلة الأزمة حينما يطلب الضيوف شيئا من الجبن فيسقط فى أيدى أصحاب الدار ، ثم تصل الأزمة الى نقطة الانفراج حينما تجد الخادم قطعة من الجبن كانت موضوعة فى الكرار بمثابة طعم للفيران ، فيقـرر الجميع غسلها ، وتقـديمها للضيوف ، وتنتهى المسرحية القصيرة ، بعد مغامرات وقوع قطعـة الجبن فى الحوض وغسلها بالصابون والليفة حينما يشرب الضيفان القهـوة فينسل صاحب الدار الى زوجته ليطمئنها على مصير الوليمة ويتلقى تقريعاتها ويسمع تفاخراتها السوقية المقززة .

هنا تعمق فكاهة توفيق الحكيم ، فلا تصبح مجـرد رغبة فى التهكم والاضحاك بل تنساب اليها ظلال كثيرة من العطف عـلى الناس ، وترفع من حـرارتها ايحاءات وتأكيدات متعددة بأن الفلاحين أفضل بكثير من أولئـك الذين يتسلطون عليهم تسلطا غاشما ، بل ان نغمة معينة

من المرارة لتشوب هذه الفكاهة — حينما تعرض لموقف والدة محسن من هؤلاء الفلاحين فتظهر السيدة قسوتها البالغة ، الى جوار تفاهة شأنها وهى قسوة وتفاهة تجعل الصغير محسن يعرض عن والدته اعراضا شـديدا فى حين يهتز حبه واحترامه لوالده ، بسبب مطاوعته الفاترة الهمة لزوجته .

هذا الطابع الدرامى المتكامل الذى تأخذه الفكاهة فى مشهد الوليمة ، له نظير فى موقف درامى آخـر سبقت الاشارة اليه وهو الموقف الذى ينشأ من ثورة عبده على تأخر أصحابه فى القيام الى العشاء ، ثم يتطور الى ثورة على زنوبة لتبديدها أموال الجماعة فى السحر واضطرارها الى التقتير عليها فى الطعام ، ثم ينتقل من ثورة كلامية الى ثورة عملية حينما يقذف عبده بورك الأوزة الى الشارع .

هنا تتغلب الفكاهة الصافية على احتمال وجـود أى هدف اجتماعى . ان توفيق الحكيم — فى هـذا الموقف لا يفكر أساسا بل هو يمرح ويداعب . ولهذا فهو لا يطور الموقف من الناحية الفكرية ، رغم أن عناصر هذا التطوير موجودة فى موقف الاحتقار الذى تقفه زنوبة من الخادم عبده وفى ثورة عبده الحاسمة ضد هذا الاحتقار . ولهذا

نضحك كثيرا فى هذا الموقف . ولكن عواطفنا الأعمق لا تتأثر كما تتأثر فى مشهد الوليمة بايحاءاته الاجتماعية المتعددة ، ومواقفه النبيلة الكثيرة .

* * *

الى جانب الفكاهة الصافية ، والفكاهة الانتقادية المفكرة ، نجد لونا آخر من الفكاهة فى « عودة الروح » هو الفكاهة الهازلة . وأعنى بها الفكاهة التى تعتمد على المبالغة الشديدة والاغراب فى تصوير الموقف ، وحركات الشخصيات ، والتى لا تستهدف الا الاضحاك ، والاضحاك الميكانيكى الخالى من أى رغبة فى تعمق طبائع الناس . أو نفهم الدوافع التى تدفعهم الى التصرف .

ومن أمثلة هذا اللون من الفكاهة ، الموقف الذى ينشأ عن ثورة « سليم » بعد أن فتح كل من محسن وعبده الخطاب الذى أرسله الى سنية ، فرد اليه بالتالى . ان هذا الموقف وما يتطور اليه من حوادث ، مرسوم بالطريقة الهزلية ، التى تتمثل فى استجابات ميكانيكية موحدة تصدر عن حنفى ، كلما توجه اليه واحد أو آخر من المشتركين فى الموقف بالشكوى ، فهو بعد عرض وجه نظر سليم يقول : « معاك حق » . فاذا عرض عليه عبده وجهة نظر مضادة

قال أيضا : « معاك حق » . فيعود سليم الى ابداء رأيه ، ويقتنع حنفى ثم يقول : « معاك حق » . ويهم عبده بالكلام مرة أخرى فيقاطعه حنفى بقوله : « معاك حق » هنا فكاهة هزلية مصممة تجعل الشخصيات تبدو أشبه الأشياء بالدمى الميكانيكية التى يملؤها المرء بالزنبرك ، فتنطلق تردد أشياء مرتبة محفوظة لا تتغير وهذا هو الاحساس الذى يتخلف لدينا من مراقبة حنفى خاصة فى هذا الموقف . والسبب فى هذا الاحساس ، هو أن المؤلف هنا لا يرمى الى شىء من وراء فكاهته الا مجرد الاضحاك ، وعلى هذا نضحك من الموقف ضحكا ميكانيكا خاليا من الهدف .

وهناك مثل آخر من أمثلة الفكاهة الهزلية فى الرواية ، يتمثل فى الموقف الذى يجلس فيه مصطفى فى شرفة منزله يتحدث الى سنية فتصر زنوبة على افساد جلسته ، وذلك بالقاء قشر الكرنب والخيار عليه ، فيلجأ الى الشمسية ليرد عنه هذه القذائف الشعبية ، ويستطيع مواصلة الحديث الى حبيبته . هنا أيضا نجد فكاهة هزيلة ، ناجمة عن غرابة الموقف وخروجه الشديد عن المألوف ، غير أننا — مع هذا — لا نحس بالافتعال والميكانيكية قدر ما نحس برغبة

الشخصيات فى التهريج المنبعث عن روح طيبة من الدعابة الناجمة عن الاحساس بفرحة الحياة .

* * *

هذه الألوان الكثيرة من الفكاهة تقوم فى عودة الروح بوظيفة فنية متعددة الأطراف فهى أولا ترسم جزءا هاما من الروح المصرية يتمثل فى حب المرح والدعابة ، وهى تساعد المؤلف ثانيا على تمثيل وتأكيد جو الأسرة المصرية ، وحياتها من يوم الى يوم ، فضلا عن أن المؤلف يستخدم الفكاهة لرسم كثير من شخصياته مثل حنفى ومبروك وسليم ، ويوجه عن طريقها انتقادات اجتماعية لاذعة لنواح من الحياة المصرية ، وهذه كلها نواح تفيد الرواية فنيا ، وتزيد من ربط القارىء بها .

على انه من الممكن القول بأن غلبة الروح الفكاهية على الجزء الأول من عودة الروح تسىء الى المعنى العام للرواية ، من حيث انها تحمل القارىء على تناولها تناولا خفيفا ، لا يتناسب مع عمق معناها الحقيقى وجدته . كما أن كثرة الفكاهة فى هذا الجزء تجعله غير متكافىء فكريا مع الجزء الثانى ، فيحس المرء بشىء من الخلخلة وعدم الاتساق بين الجزئين ، ولعل هذه واحدة من الأسباب التى

دعت الناقد الفرنسى « جان فينو » الى التصريح بأنه يجد نفسه أكثر تذوقا للجزء الثانى من الرواية منه لجزئها الأول .

ولكن ، مهما كانت نواقص عودة الروح فلا ريب أن مؤلفها قد أخرج بها للناس عملا كبيرا ، ليس فقط بمقياس الحقبة التاريخية التى ظهرت فيها الرواية ، بل بالمقياس العام الذى لا يتقيد بزمن ما .

ان عودة الروح عمل باق فى أدبنا الحديث ..